

## YAŞAMAK GÜZEL ŞEY FİLMİ ÖRNEĞİNDE, YENİ TÜRK SİNEMASININ EMEK VE SINIF DİYALEKTİĞİNİ OKUMAK

Serhat KAYMAS<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu çalışma; Türk sinemasının, bir mikro okuma deneyimi üzerinden, 1990 sonrasındaki yeni dönemi içerisinde emek ve sınıf diyalektiğini okumayı amaçlamıştır. Türkiye kapitalizminin değişim ve dönüşümü refakatinde, Türk sinemasının emek ve sınıf ilişkilerinden neden ve nasıl uzaklaştığını anlamlandırma çabasındaki çalışma, emek ve sınıf yerine kültürel kimliklerin nasıl egemen bir anlatı biçimine dönüştüğünü sorgulamaktadır. Egemen temsil pratikleri içerisinde, toplumsal bilincin kurulduğu bir alan olarak emek ve sınıf ilişkilerinden uzaklaşılmasının Türk sineması özelinde kapitalizmin yansımaları olarak okuyan bu çalışma içerisinde Yaşamak Güzel Şey filmi bir mikro okuma örneği olarak belirlenmiştir. Çalışmanın sonunda, Türk sinemasında emek ve sınıf pratiğinden uzaklaşılması ile kapitalizm arasındaki bir etkileşimin bulunduğu, Türk sinemasının yeni döneminin kapitalist sermaye birikiminin koşullarından önemli ölçüde etkilendiği belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler :** Neo liberalizm, maddi olmayan emek, yeni Türk sineması, ekonomi politik.

### READING A CAPITAL AND CLASS DIALECTICS OF THE NEW TURKISH FILM IN THE CASE OF “YAŞAMAK GÜZEL ŞEY”.

### ABSTRACT

The purpose of this study is reappraised labour and class relations in the new “era” of Turkish Cinema and cinematic narrations by means of a micro reading experiences. The present article is inquiring that capitalism and cinema nexus under the current conditions of contemporary capitalism of Turkey. This article, therefore, reads Turkey’s new cinematic representations as a reflections of Turkey capitalism’s impact on the, generally, social changes and particularly class and labour relations. Although, as a parallel of Turkey’s economic, cultural and social changes, the new era has provided a relatively freedom for Turkish cinema, class and labour relations have lost its statues in the cinematic narrations and representations. Hence, apparently seeming that, in the course of the so-called “new era”, Turkish cinema is headed for the representations of urban middle-class cultural identities, especially their emotional upsets, rather than the class, labour and capitalism dialectics in the case of “Yaşamak Güzel Şey”. At the end of the study, the article has determined an interaction between labour and class practices in Turkish cinema and Turkey’s capitalism and the study was mentioned that the new era of Turkish cinema was significantly influenced by the current conditions of Turkey’s capitalism.

**Key Words:** Neoliberalism, immaterial labour, new Turkish cinema, economy politic.

<sup>1</sup> Doç. Dr. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi. ahmetserhat.kaymas@windowslive.com

## GİRİŞ

“Aile hikâyeleri büyük ölçüde o ülkenin de hikâyesi sayılır; bu yüzden Türkiye’deki pek çok ailenin dağılmalar, savrulmalar, göçler sonucu kesişen hayatı az çok Osmanlı İmparatorluğu’nun kaderini andırdığından bu topraklarda her ailenin tarih ve coğrafya sızıları vardır” (Mungan; 2014, s.293).

Bu çalışma, Murathan Mungan’ın yukarıdaki sözlerinden alıntılı olduğu üzere, odağına Türkiye’nin sermaye birikim modellerindeki değişimi alarak; ülkelerin makro yapısal değişimlerinin bireysel yaşam öyküleri içerisinde nasıl da bir sızı olarak yerleştiğini, alternatif bir perspektif geliştirerek okumayı amaçlamıştır. Türk sinemasının, ülkenin sermaye birikim modelindeki değişimine koşut olarak “yeniden” yapılandırıldığı 1990 sonrası döneminde, toplumsal iktidar mücadelesinin özel bir kesiti olarak emek ve sınıf ilişkilerine nasıl yaklaştığı ya da, sorunun içerisindeki iktidarı dönüştürerek yeniden sorulduğunda, emek ve sınıfın dönüşümünü nasıl da ikincil kıldığı bu çalışmanın araştırma odağını oluşturmaktadır. Bununla birlikte; bu denli yoğun bir sorunun, çalışmanın isminde yer aldığı üzere tek bir film, “Yaşamak Güzel Şey”, üzerinden okunma çabasının son kertesinde çalışmaya yöneltilecek bir dizi keskin eleştirinin yolunu henüz başında açtığı belirtilmelidir. O denli ki; “kuramsal olarak zayıf”, “bütüncül olmaktan uzak” hatta tek bir filmin bütün bir Türk sinemasını anlaşılır kılabilmek için “oldukça sınırlı” olduğu yönündeki eleştirilerin, çalışmayı da son kertesinde tamamlan(a)mamış olmakla kusurlu bulabileceği ön görülebilir. Ancak; bu çalışma, henüz ilk cümlesinde belirttiği üzere, Türk sinemasının yakın dönemi içerisindeki emek ve sınıfa dair bütün dönüşümlerin ve temsil pratiklerinin yeniden sorgulanması ile değil, aksine, üstelik olabildiğince yalın ifade edildiğinde ülkenin birikim modellerindeki değişimin *bireysel* yaşam öykülerine nasıl da bir “sızı” olarak yerleştiği ile ilgilidir. Bu açıdan, ilerleyen kısımlar içerisinde tartışılacağı üzere, çalışma aslında bir sinema araştırmasını değil ancak Türkiye kapitalizminin emek ve sınıf ile kurduğu ilişkiyi, popüler bir anlatı üzerinden değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Liberal ekonomi politik söylemde “demokratik düzenin ve ekonomik büyümenin temeli” (McCullough; 2013, s.224) olarak resmedilen, “beyaz yakalı” bireysel yaşam öykülerinin küresel örneklerinde olduğu kadar, Türk sinemasının özellikle yakın dönemi içerisinde de, sınırlı olsa da yer edinebilmesinin temsil ve emek arasındaki ilişkinin yeniden okunabilmesi adına bir “cesaret” verdiği açıktır.

Türk sinemasında orta sınıfların temsilinin; ülkenin “serbest” pazar söylemi altında yeniden kurulan birikim modelinin toplumsal kompozisyonunu da üstelik 1980 darbesi eliyle toplumsal sınıflar arasındaki uzlaşmayı yok etme pahasına, yeniden inşa ettiği dönemin ardından bir “bunalım sineması” (Yazıcı; 2008, s.16) ve temsil pratiği içerisinde kurulması şaşırtıcı değildir. Ancak, Türkiye kapitalizmindeki değişim ve dönüşüm sürecine rağmen, Türk sinemasında orta sınıfların, yalnızca 1983-1991 arasında değil, sonrasında da bir “bunalım” içerisinde temsil edildiği söylenebilir ki; aslında büyük ölçekli yapısal bir dönüşüm sürecinin bireysel yaşam öykülerine nasıl da bir sızı olarak yansıdığı ile ilgilidir. Çalışmanın bu öngörüsünün derinleştirilmesinden önce, en azından genel olarak, Türkiye kapitalizminin değişim ve dönüşüm süreçlerine dair genel bir değerlendirmenin yapılması anlamlı olacaktır.

Türkiye kapitalizminin, Fordist birikim sürecinden, post Fordist döneme, neo liberal küreselleşmenin derinleşmesine, küresel kapitalizmin yerel kaynaklar üzerinden egemenliğini

kurmasına, maddi olmayan emeğin üretim ilişkileri içerisindeki ağırlığının artmasına bütün bu süreçler içerisinde emeğin varoluş koşullarındaki değişimi eksenlerinde, Türk sinemasının sözü edilen değişimi ne denli ve nasıl kapsayabildiğinin tartışılması gerekir. Örneğin; bu makalenin yazımı devam ederken Fransa'da "Sarı Yelekliler" eylemleri ile Türkiye'de de yeniden ancak bu kez farklı bir biçimde gündeme gelen "Gezi Eylemlerinin" toplumsal hafıza içerisindeki yerine rağmen, Türk sineması içerisinde nasıl yer bulabildiğinin tartışılması bu doğrultuda belirli bir anlam taşımaktadır. Gerçekten de, "Artık Yeter", "Cennetin Düşüşü", "Başlangıç" isimli belgeseller ya da sınırlı sayıdaki kısa filmin ötesinde yer bulamamış olması, aslında emeğin değişen toplumsal varoluş koşullarının Türk sineması içerisindeki anlamı üzerine bu çalışma içerisinde başlatılması amaçlanan tartışma için özel bir davetiye göndermektedir. Kaldı ki, Türk sinemasının "orta sınıf" emeği ile ilişkilendirme sürecinin henüz 1983-1991 yıllarından itibaren, yukarıda belirtildiği üzere, ağırlıklı olarak bir "bunalım" temsili içerisinden kurulmuş olması Türk sineması ve emek arasındaki ilişkinin doğasına dair bir okuma yapılmasını gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte, Türk sinemasının böylesi bir ilişkilendirme halinin aslında daha geniş bağlamalı bir değerler dizisi değişimi ile ilgili olduğu bu çalışmanın tartışma odağına aldığı "tasavvuru" oluşturmaktadır.

Sınıfın; üretim ilişkileri içerisindeki konumu veya diğer sınıflarla olan mücadeleleri olmak üzere temel bileşenleri (Wright; 2014, s.23) üzerinden kavranmaması aslında emek ve sınıfın giderek kültürel kimlikler tarafından "yurtsuzlaştırdığı" bir hegemonyayı görünür kıldığı söylenmelidir. Erik Olin Wright'ın (2017, s.415) öne sürdüğü üzere sınıfın çağdaş yorumları aslında sınıfa dair "çelişkili mevkileri", "toplumsal konumları", "profesyonelleşmeyi" ya da "yeni sömürü pratiklerinin kurulmasını" öncelikle aslında sınıfa dair bir kuramsal zenginliği mi yoksa ancak bir "kafa karışıklığını" mı oluşturduğu gittikçe yükselen bir soruna yol açmaktadır. Bu doğrultuda, sinemanın toplumsal güç ve iktidar mücadelesini son kertesinde en azından dolayımlayan bir anlatı olarak kabul edildiğinde sınıfa dair söyleminin toplumsal gerçeğin yeniden üretilmesi adına belirli bir değerinin olduğu açıktır. Bu açıdan bakıldığında, bu çalışmanın henüz ilk satırlarından itibaren vurgulandığı üzere, Türk sinemasının yakın döneminde "orta sınıf" filmleri olarak değerlendirilmekle birlikte, sınıf yerine kimliklerin belirleyici olduğu bir anlatılar dizisi olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Gerçekten de, Türk Sinema Araştırmaları Vakfı kongresinde değerlendirilen bir dizi eserin tartışılması bu doğrultuda anlamlıdır. Türk sinemasının yakın dönemli bir dizi örneğin belirginleştirilmesi anlamlı olacaktır. Örneğin, Zeki Demirkubuz'un hem başrolünü hem de yönetmenliğini üstlendiği 2015 tarihli "Bunaltı" filminde eşini ve çocuğunu kaybetmiş bir entelektüelin bunalımlarının yansıtılması üretim ilişkileri dışındaki bir kültürel kimliğin belirginleştirdiği orta sınıfın temsilcisi olarak değerlendirilmiştir. Bilgi Üniversitesi'nde "felsefe" bölümü öğretim üyesi olan Ahmet'in ekseninde aslında yabancılaşma, çürüme, değerler kaybı ve iletişimsizlik orta sınıfların karakteristik nitelikleri olarak dolayımlanır (Saydam; 2017, s.1). 14 Nisan 2016 tarihinde gösterime sunulan, Seren Yüce'nin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği Türk – Alman işbirliği ile gerçekleştirilen "Rüzgârda Salınan Nilüfer" filminde ise; orta sınıfın Bourdieü'nün (1989, s.22) söylem repertuarından ödünç olarak kullanıldığında kültürel alanda statü elde etme mücadelesi Handan'ın "yazarlık" deneyimi üzerinden ele alınmaktadır. Ancak bu filmde de mücadelenin, üretim ilişkileri içerisindeki bir sınıf vurgusu üzerinden değil kültürel alan içerisindeki bir pozisyonun ya da statünün elde edilmesi üzerinden gerçekleştirilir. Türk sinemasının yakın döneminde de, bir genelleme olarak değil ancak oldukça genel bir ifade olarak söylendiğinde, orta sınıf için "bunalım" anlatısının tam da sınıfın habitusunu belirleyen bir eğilim olarak yükseldiği görülür. Böylesi bir öngörünün Türk sinemasının yakın dönemi içerisindeki bir diğer örneğini ise, sinema eleştirmeni Barış Saydam'ın (2017, s.1) sözleri ile "orta sınıf anlatılarının en politik olanlarından" birisi de Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini üstlendiği "Kış Uykusu" filmidir. Gösterime sunulduğu 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde

“Altın Palmiye” ödülünü almış olan film, emekli bir tiyatro oyuncusu Aydın’ın babasından miras kalan bir oteli yeniden işletmek üzere “baba ocağına” yeniden dönmesi ancak aradığını bulamaması, kendisi ile yüzleşmesi üzerinden bir orta sınıf anlatısını oluşturur (<http://www.beyazperde.com>, 2014, s.1).

Bu çalışmanın odağında yer alan “Yaşamak Güzel Şey” filmi ise; komedi türündeki bir film olarak aslında kapitalizmin bireysel yaşam öyküleri üzerindeki “sızılarını” tam da üretim ilişkileri içerisinde başlamak üzere emeğin gündelik yaşam pratiklerine doğru genişleyen uğrakları içerisinde ele aldığı bir anlatıyı oluşturur. Türk sinema seyircisinin Mandıra Filozofu serisi ile tanıdığı Müfit Can Saçıntı’nın bu kez bir reklam metin yazarını ve yazarın çerçevesinde gündelik yaşam pratiklerinin kapitalizmle kurduğu ilişkiyi sorgulamaya yönelik film aslında, kapitalizmin gündelik yaşam pratikleri üzerindeki hegemonyasını görünür kılmaya yönelmiştir. Gerçekten de, aslında alternatif bir okuma gerçekleştirildiğinde, reklam yazarı “Müfit” karakterinin ölümcül bir hastalığa yakalanmasının ardından kendi hayatını sorgulaması yaşadığı “travma” üzerinden yaşamla yeniden ancak bu kez farklı bir ilişki kurmasına yol açtığı kadar en azından kişisel bir direnişi de harekete geçirmektedir. O kadar ki, ailesi ile tatile çıkamamış, hayatını tam da işleri nedeni ile yaşayamamış, sevdiklerine “seni seviyorum” diyememiş olduğunu ötesinde ise kapitalizmin gerçekte insan doğası ile olan uyumsuzluğunun çoğu kez nasıl da sorgulanmaksızın kabul edilebildiğini sorgulamaya yönelmiştir. Böylesi bir çerçeve içerisinde bakıldığında ideolojinin gündelik yaşam pratikleri içerisinde nasıl da “işlediğini” sorgulamaya, bir komedi olarak, yönelen film Terry Eagleton’un (2011:14) “ideoloji üzerine yapılan bir çalışma, başka şeylerin yanı sıra, insanların nasıl olup da kendi mutsuzlukları üzerine yatırım yapabilir hale geldiklerine ilişkin bir sorgulamayı” içermektedir. Ancak; film özelinde böylesi bir sorgulama, “Müfit’in” tam da üretim ilişkileri içerisindeki bir emekçi konumundan hareket ederek gelişmekte ve Standing’in (2014; s.64) kapitalizm ve küreselleşmenin çocuğu olarak kavramsallaştırdığı “prekaryanın” nasıl da yeni bir “tehlikeli sınıf” olarak yükseldiğine işaret edecek denli gelişen bir tüketim karşıtı manifestoyu yayınlaması ile sonlanmaktadır. Bununla birlikte; bir alt bölümde ayrıntılı olarak açıklanacağı üzere bu çalışmanın “Yaşamak Güzel Şey” filmi çözümleme çabası filmin ayırt edilebilir söyleminin ötesinde kapitalizmin gündelik yaşam pratikleri içerisindeki sorgulanma pratiğidir.

## ÇALIŞMANIN AMACI, YÖNTEMİ VE SINIRLILIKLARI

Türkiye’de sermaye birikim koşullarındaki değişimin yansımalarını, sermaye ve sınıf arasındaki diyalektik öncelikli olmak üzere, mikro bir deneyim alanı içerisinde okumayı amaçlayan bu çalışma, Türk sinemasının 1990 sonrası “yeni” döneminde sınıf ve emek ilişkilerinden nasıl da uzaklaştığını ve sınıf yerine kültürel kimlikleri önceleyen bir anlatı biçimini nasıl kurduğunu sorgulamaktadır.

Çalışmada, Türkiye kapitalizminin dönüşüm pratikleri refakatinde, Türk sinemasının emek ve sınıf yerine gittikçe kültürel kimlikler üzerinden gelişen anlatı tercihi, Douglas Kellner’in (2013, s.31-36), genelinde dönem sinemaları özelinde ise Bush ve Cheney döneminde Hollywood filmlerini eleştirirken geliştirdiği, “teşhise yönelik eleştiri” yöntemi üzerinden ele alınmaktadır. Bununla birlikte, bu çalışmanın aslında Türk sinemasının, ülkenin makro yapısal değişim ve dönüşüm süreçleri içerisinde emek ve sınıfın nasıl bir dönüşüm içerisinde bulunduğunu anlamlandırma çabası, kuramsal tartışmaların daha geniş bir perspektif içerisinde ele alınmasına yol açmıştır. Öte yandan, çalışmanın devam ettiği süre içerisinde üretim ilişkileri içerisindeki bir emek tasarımına dair, üstelik art alanına kapitalizm eleştirisini alarak ilerleyen, “Yaşamak Güzel Şey” filminin yakın dönemli ayırt edilebilir bir örnek olarak çıkması çalışmanın sözü edilen filmin mikro okumasına yönelmesini kaçınılmaz kıldığı belirtilmelidir. Ancak bu çalışma içerisindeki böylesi bir “kaçınılmaz kılınmanın” ikinci boyutu Türk sinemasının oldukça yakın bir dönemde, kapitalizmin ve art alanındaki güç ilişkilerinin tam da “kaynağında”, farklı

bir biçimde ifade edildiğinde üretim ilişkilerinin kurulduğu, “iş yerinde” geçmesidir. Türk sineması ve dizilerinin iş yerini bir arka fon olarak yaygın bir biçimde kullanmasının ötesine geçen *Yaşamak Güzel Şey* filmi üretim ilişkilerini tam da bir güç ve iktidar mücadelesinin merkezine taşımaktadır. Böylesi bir kesit içinden bakıldığında, bu çalışmanın art alanında yer alan amacı içerisinde, Türkiye kapitalizminin popüler kültür örneği içerisinde nasıl ele alınabildiğine dair özel bir tartışma ekseninin tam da sözü edilen film üzerinden kurulduğu belirtilmelidir. Öte yandan, bu çalışmanın tartışma izleğini belirleyen bir dizi alt amacının olduğu söylenmelidir. Bu doğrultuda; Türk sinemasının 1990 sonrasındaki yolculuğunu değerlendiren çalışmaların sıklıkla kullandığı “özgür bir dönem” vurgusuna rağmen (Gülpınar; 2016, s.213; Özdüzen; 2016,s.200) kapitalizmin hegemonyasını sorgulamaktan nasıl da uzaklaştığını görünür kılabilmek çalışmanın ilk amacını oluşturmaktadır. O denli ki; Türkiye sinemasını düşünmenin başat yöntemlerinden birisini, 1990 sonrası Türk sineması için özgürlük söyleminin belirleyiciliğinde ülke modernitesinin o güne değin tabu sayılan gündemini artık sorgulama evrenine dâhil edebildiği söylemi oluşturur. Bu doğrultuda örneğin azınlıklar, mübadele, göç, delilik, eşcinsel kimliklere dair konular neo liberal politikalarla “özgürlük” alanı edinmiş olan Türk sinemasının nefes alabildiği uzamları oluşturur. Örneğin Dilara Balcı Gülpınar’a (2016, s.213) göre; “sansür ve yasaklarla dolu bir geçmişi olan Türkiye sineması, 1980’li yılların sonundan itibaren bir değişim sürecine girer; sektöre yeni adım atan yönetmenler bu dönemde ilk kez geçmişle hesaplaşma fırsatını yakalarlar”. Ülkenin yapısal ekonomi politikalarının değişimine paralel olarak, Türkiye sinemasının, perdelerini kültürel kimlik temelinde, azınlık sorunları, göçmenlik, devlet ve yurttaş ilişkisi gibi önceki dönemlerinde “tabu” olarak kabul edilen tartışma gündemlerine açmış olmasına rağmen bir dizi önemli alanı ikincil kıldığı belirtilmelidir. Gerçekten de, Ülkenin ekonomi politikasındaki yapısal değişimin, emeğe dair özel bir kesit açmış olmasına rağmen, böylesi bir “özgürleşmenin” perdelerini emek ve sınıfa nerede ise kapatmış olduğu gözlenmektedir. O denli ki; Türkiye’nin 1980 sonrasındaki başat, popüler, tartışma alanları arasında “nereye” yükseldiği çok da belirgin olmayan ancak “yükselen” sıfatı ile tanımlanan emeğin değişen biçim ve yollarının<sup>iii</sup>, sinematik anlatının konusu olarak yükselmediği görülür. Türkiye sinemasının “yeni” olarak tanımlandığı dönem ile birlikte, neo liberal politikalar eliyle sınıfın “yersiz-yurtsuz” kılındığı gibi bir döneme açıldığının belirtilmesi gerekir.

Türk sinemasının; sermaye ve emek diyalektiğine dair gerçekten de hangi döneminde bütüncül bir sorgulama geliştirdiği önemli bir soruyu oluşturmaya rağmen, bu çalışmanın araştırma uzamını, “yeni” sinema içerisinde dönüşen sınıf ilişkilerinin neden yer edemediği ve böylesi bir “yurtsuzlaştırmanın”, sınıfın yerine kültürel kimlikleri nasıl ikame edebildiği sorusu oluşturmaktadır. Türk sinemasının sınıf ve sınıf bilincini tamamen dışladığını söylemek olanaksız olsa da, böylesi bir ilginin, ülkenin ekonomi politikalarından önemli ölçüde etkilendiğini söylemek mümkündür. Örneğin, Türk sinemasında işçi filmleri tam da böylesi bir kesitin içeriğini anlamlı bir biçimde oluşturmaktadır. Ülkenin “ithal ikameci” birikim modelini izlediği 1970’li yıllar boyunca kentlerin çeperlerinde açılan fabrikaların önemli bir toplumsal hareketliliğe yol açmış olması, sinemada da sınıfa dair görünürlüğün artışı ile yansımaları bulduğu söylenebilir. Açılan fabrikaların, kırsaldan kentlerin varoşlarına doğru kitlesel bir göçe, kırsal emeğin bu kez sanayi işçiliğine doğru değişen bir kimliğin oluşumuna yol açtığı kadar, Türk sinemasında da sermaye ve sınıf diyalektiğinin yeni anlamlarla inşa edilmesine yol açan önemli bir değişimin kaynağı olarak değerlendirilmesi gerekir. Mesut Kara (2016; s.2), Türk sineması içerisinde işçinin görünür kılındığı ilk filmin, 1964 tarihli *Karanlıkta Uyuyanlar* filminin tam da büyük ölçüde ülkenin sosyo-ekonomik yapılanması ile birlikte geliştiğini söyler. Bununla birlikte, Türk sinemasının bir kimlik olarak sınıfa, ülkenin daha büyük dönüşümleri içerisinde açılan sorgulama uzamının içerisinden bakarak, yer verebilmesinin kendi içerisinde düzenli bir ilgi oluşturmaya yerine sınırlı ve dönemsel bir merakla beslendiğini söylemek, en azından,

şaşırtıcı olmayacaktır<sup>iv</sup>. Örneğin, Gamze Yücesan Özdemir (2014, s.19); neo liberal dönemi, akademiye olan yansımaları içerisinde değerlendirirken, anlamlı bir değişimin de böylesi bir süreç içerisinde görünür kılındığını belirtir. Irmak Karademir Hazır (2014a, s. 677) ise, sınıfın üzerinin örtüldüğü ve onun yerine “bireyselleştirilmiş” sosyal ve kültürel pratiklerin 1990’lı yılların sonundan itibaren geliştiğini üstelik böylesi bir sürecin tek başına Türkiye’nin değil küresel olarak da egemen olan bir yeniden yapılanma dönemi olarak değerlendirir.

Küresel olarak sınıf ve emek yerine sermaye lehine inşa edilen böylesi bir “dönüşümün” John McCullough’un (2017, s. 225), Amerika Birleşik Devletleri özelinde değerlendirdiği üzere, iki yapısal koşul ile inşa edildiği gözlenir. İlk koşul, hizmet sektörünün küresel olarak genişlemesi ve yeni birikim yapısının, işçi sınıfının örgütlü emeğinin ve kimliğini gittikçe zayıflatmasıdır ki böylesi bir değişimin sınıf bilincini nehrin farklı yataklarına, kendi içerisinde tutarlılığını kaybetmesi bir yana sınıf aidiyeti yerine bireyselleşmenin yükselmesine, doğru sürüklediği açıktır. İkinci koşul ise, Türkiye kapitalizmini de doğrudan etkileyen bir gelişme ile bağlantılıdır. Askeri darbenin egemen kıldığı Post-Fordist yapılanma içerisinde, örgütsüz, güvencesiz, vasıfsız kılınan emeğin, popüler kültürde de “yurtsuz” kılınması 1990 sonrası Türk sinemasının sorgulanması gereken uğraklarından birisini oluşturur.

Türk sinemasının, Türkiye’nin makro yapısal dönüşümleri içerisinde sınıfın dönüşümlerine dair “söyleyebilecek sözü” olmasına rağmen böylesi bir dağarcığından uzaklaştığı, ileri sürülmelidir. Türk sinemasının “yeni” ön eki ile tanımlandığı ve görece bir özerklik edinebildiği 1990 sonrası dönemi içerisinde, kent soylu orta sınıfın tanıklık ettiği temaların sınırlı olduğu söylenmelidir. Bu doğrultuda çalışma içerisinde “Yaşamak Güzel Şey” filmi, maddi olmayan emek tartışmalarının önemli bir rol biçtiği, “sembolik emek” kavramsallaştırması aslında Türkiye kapitalizminin, sınıf ve emeğe dair yakın dönemli dönüşümlerini, görünür kılma çabasını görünür kılması nedeniyle çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Bu doğrultuda, *Yaşamak Güzel Şey* isimli film; 1990 sonrasında kapitalizmin önemli bir dönüşümünü mikro örnekte okuyabilme adına önemli bir davetiye göndermiştir. Türkiye’nin bilgi toplumuna eklenmesi sürecinde, ülke kapitalizminin geçirdiği dönüşümün yansımalarının gözlenebileceği ağırlıklı olarak kent temelli emeğin dönüşümünün, film boyunca bir reklam yazarının yani metanın “kültürel ve enformasyonel” içeriğini oluşturan bir emekçinin gündelik yaşam pratikleri içerisinden sunulması, *Yaşamak Güzel Şey* filmi en azından tartışmaya değer kılmaktadır. Bununla birlikte; bu filmin de tıpkı Türkiye sinemasının yeni dönemi içerisinde kuramsal okuması gerçekleştirilecek olan diğer örneklerinde de görülebileceği üzere, Türkiye kapitalizminin 1990 sonrasındaki neo liberal dönüşümü içerisinde de yansımaları bulduğu üzere sınıftan daha çok kimlikler üzerinden anlattısını oluşturduğu belirtilmelidir.

**Şekil 1:** Yaşamak Güzel Şey Filminin Afişi (<http://www.beyazperde.com>)



*Yaşamak Güzel Şey*, Türkiye kapitalizminin 1990 sonrasındaki önemli bir dönüşümünü mikro örnekte okuyabilme adına önemli bir davetiye göndermiştir. Türkiye'nin bilgi toplumuna eklenmesi sürecinde, ülke kapitalizminin geçirdiği dönüşümün yansımalarının gözlenebileceği ağırlıklı olarak kent temelli emeğin dönüşümünün, film boyunca bir reklam yazarının yani metanın "kültürel ve enformasyonel" içeriğini oluşturan bir emekçinin gündelik yaşam pratikleri içerisinden sunulması, *Yaşamak Güzel Şey* filmi en azından tartışmaya değer kılmaktadır. Bununla birlikte; bu filmin de tıpkı Türkiye sinemasının yeni dönemi içerisinde kuramsal okuması gerçekleştirilecek olan diğer örneklerinde de görülebileceği üzere, Türkiye kapitalizminin 1990 sonrasındaki neo liberal dönüşümü içerisinde de yansımaları bulunduğu üzere sınıftan daha çok kimlikler üzerinden anlattığını oluşturduğu belirtilmelidir. Bununla birlikte, toplumsal güç ve iktidar mücadelesinin popüler kültür içerisinde nasıl kurulduğunun tartışılmasının hemen öncesinde neo liberal hegemonyanın emek tasarımına ve üretim ilişkileri içerisindeki bir emek kavramsallaştırması yerine kültürel kimlikleri nasıl da önceliğine dair bir sorgulamanın gerçekleştirilmesi anlamlı olacaktır.

## NEO LİBERALİZMİN EMEK TASARIMI: BİR MASKE OLARAK ORTA SINIF SÖYLEMİ

Siyasal ve ekonomik gündemler içerisinde sınıf ve emeğe dair görkemli cenaze töreni hazırlıklarının II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte başladığını belirten DW Livingstone ve Antonie Scholtz (2016, p. 470) bu dönemde yükselen tüketim ekonomisi, sanayi emeğinin siyasal durgunluğu ile sınıf temelli ideolojilerin tükenmesinin, törenlerin eşlikçileri olarak yer aldığını söyler. Bununla birlikte, emek ve sınıf için düzenlenmesi amaçlanan törenlerin gerçek bir resmigeçitle son bulmasını post-Fordist üretim ilişkileri ve üretim güçlerinin diyalektiği özelinde değerlendirmek anlamlı olacaktır. Ancak, Fordist üretim ilişkilerinden gittikçe post-Fordist üretim ilişkilerine geçilmesinin aslında neo liberal siyasanın amaçladığı gibi, birikimin önünde bir bakıma engel olarak gördüğü sınıf yerine gittikçe belirgin olmanın uzağındaki bir kavram olarak orta sınıf kavramını "icat ettiği" söylenmelidir. Ahmet Tonak'ın (2014, s. 292) belirlediği üzere, orta sınıflar, katman / kesim / kimlik şeklinde konulunca, "orta sınıf" bu vasıfların tek tek veya herhangi bir permütasyonla zuhur edebildiği bir insan kümesi şeklinde ve oldukça gevşek bir biçimde tanımlanmanın aracına dönüşmektedir. Orta sınıf söyleminin işaret ettiği kavramın belirsizliği ve üretim güçleri ile üretim ilişkileri içerisindeki konumunun belirlenmesinin güç olması bir yana, yukarıda da belirtildiği üzere, neo liberal siyasa eliyle sınıfı belirsizleştirmek için araçsallaştırıldığının belirtilmesi gerekmektedir. Gerçekten de, bir sınıf deneyimi olarak, "orta sınıfın" üretim güçleri ve üretim ilişkileri diyalektiğinde nasıl bir konuma tekabül ettiğinin sorunlu olması dahi sözü edilen "araçsallaştırmayı" en azından görünür kılmaktadır. Örneğin Loic Waquant (1991, s. 57'den aktaran Rutz ve Balkan, 2016, s. 40); orta sınıfın zorunlu olarak iyi tanımlanamamış bir varlık olduğunu belirtir. Gerçekten de; Randy Martin'in (2017, s. 242) değerlendirdiği üzere, orta sınıf kavramının "artan tüketim kapasitesiyle özdeşleştirilerek sınıf ile emek arasındaki bağlantıyı yerinden sökmek için kullanılmış olması" aslında orta sınıf olarak işaret edilen emek gücünün neden toplumsal bir bütünlük içerisinde ele alınamadığını anlamlı kılmaktadır. Benzeri bir değerlendirmeyi Claude Serfati'nin (2015, s.147) görüşlerinden okumak olasıdır. Serfati kapitalist birikimin son otuz yılı içerisindeki yeniden yapılanmasını iki ana kaynak üzerinden ele almaktadır. Buna göre ilk kaynak, söz konusu dönem içerisinde finans kapitalin güçlenmesidir. Sınıfın yeniden yapılanmasının ikinci kaynağını ise, neo liberal politikalar eliyle inşa edilen 1980 sonrasındaki küreselleşme sürecinin, kapitalist birikiminin son otuz yıl içerisindeki uluslararasılaşması dinamiği ile birlikte değerlendirildiğinde, sermayeye tanıdığı özgürlük alanı oluşturmaktadır.

Kapitalist birikimin hegemonyası içerisinde sözü edilen üç önemli kaynak oldukça temel bir kesit içerisinden bakıldığında, üretim güçleri ve üretim ilişkileri arasındaki ilişkinin dönüşümü

ve bunun refakatinde sınıf ilişkilerinin de yeniden yapılanmasına doğru genişlemektedir. Örneğin, Henry J. Ruitz ve Erol M. Balkan (2016, s.44), kapitalist birikim ve orta sınıflar arasındaki ilişkiyi tam da bu nedenle birikim koşulları ve sınıf diyalektiği ekseninde okumaktadır. Ruitz ve Balkan orta sınıfın ayırt edici niteliklerini şöyle maddeleştirilmektedir: (a) orta sınıfın, kapitalist toplumun iki ana sınıfı olan burjuvazi ile proletarya arasında kalan sınıf, katman ve gruplardan oluşması söz konusu sınıfın ilk niteliğini oluşturmaktadır. (b) bu grupların, kapitalizmin tarihi hareketi içerisinde değişen sosyo-ekonomik yapısına paralel olarak değişim göstermesi, bu sınıf yapısının ikinci ana niteliğini ya da ortak paydasını meydana getirmektedir. Bununla birlikte, bu grupların üretim araçları ile kurduğu ilişkiler, toplumun yeniden üretildiği koşullar içerisindeki işlevleri ve bizatihi sınıf konumları kapitalist üretim ilişkileri ve güçleri arasındaki diyalektiğin doğasına göre önemli ölçüde değişmektedir. Bununla birlikte, bu sınıf konumunun burjuvazi ve işçi sınıfı arasında kalan alanları kapsamaması bir süreklilik taşımaktadır. Bununla birlikte (c) orta sınıfların sınırlarının ve somut varlık biçimlerinin, ana sınıflara kıyasla bir belirsizlik ve muğlaklık oluşturması bir diğer ortak niteliği oluşturmaktadır. Ana sınıfların, üretim ilişkileri ve güçleri arasındaki belirlenmiş ve kesin bir nitelik taşımalarına rağmen orta sınıfların niteliğinin kapitalizmin birikim koşulları içerisinde belirlendiği görülür. Bununla birlikte Val Burris'in (2017, s. 193) işaret ettiği üzere; sınıfın çağdaş yorumları içerisinde, özellikle de Marksist-yapısalcı yaklaşım özelinde, emek ve sermaye diyalektiğinin olabildiğince basit bir biçimde üniter bir ilişki değil aksine birden çok tamamlayıcı ilişkinin bir eklemlenmesi olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda, yukarıda oldukça genel bir biçimde söz edildiği üzere, sınıf konumlarının tamamlayıcı ilişkiler içerisinde birbirine karşılık gelme durumu "hiç de mükemmel olmadığı" (Burris, 2017, s. 193) için sınıf konumlarının daha genel bir emek-sermaye diyalektiği içerisindeki konumlanışının değişken olduğu değerlendirilir. Bu kavramsallaştırma içerisinde, klasik Marksist düşüncenin proletarya ve burjuvazi arasındaki karakteristik ayrımını birleştiren söz konusu sınıf konumları, kapitalist ilişkiler ağı içerisinde orta sınıfa işaret etmektedir. Ancak bu kavramsallaştırma, Livingstone ve Scholtz'un (2016, s. 471) tartışmasında da yer aldığı üzere, sınıfı üretim ilişkilerinden ve üretim ilişkileri içerisindeki konumundan dışlayarak gittikçe bir "statü" ve "kimlik" üzerinden belirlemeye yöneldiği görülmektedir. Sınıfın bir kimlik olarak ele alınmasında ise, kapitalizmin çağdaş koşullarının belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Gerçekten de, post-Fordist ekonomiler içerisinde sınıf ve emeğe değer biçme çabasının, Angela McRobie'in (2016, s. 22) işaret ettiği üzere en azından, sermaye ve emek ilişkilerinin bu dönem içerisinde kapsayıcı olmaktan çok "kaygan" bir zeminde kurulduğunu söylemek gerekir. Post-Fordist ekonomiler içerisinde emek, üretim güçleri ve üretim ilişkilerinin dönüşen diyalektiği içerisinde yer edinirken, sınıfın da gittikçe bir nehrin farklı yataklarına doğru sürüklenmesi tam da söz konusu "zeminini bulamamanın", ya da McRobie'nin ifadesini yeniden üreterek, emeğin gittikçe "kayganlaşan" zeminlerin bağlamında kurulmasının sonuçlarını yansıttığı söylenebilir.

## **BİLİŞSEL KAPİTALİZM UĞRAĞINDA EMEK: MADDİ OLMAYAN EMEK DEĞERLENDİRMESİ**

Bu alt bölüm içerisinde, kapitalizmin çağdaş koşullarının maddi olmayan emek üzerinden sınıfın dönüşümü ile nasıl da bir diyalektik kurduğu çözümlenecektir. David Hesmonhalgh ve Sarah Baker'ın (2008; s.99) tartıştığı üzere; kapitalizmin yeni birikim rejimi içerisinde emek ve sınıfa dair tartışmaları içerisinde yükselen "maddi olmayan emek" tartışmalarının geniş bir uzama sahip olmasına rağmen, gerçekte kuramsal olarak belirsiz bir kategoriye tanımlamaya yönelmesi, yukarıdaki belirlemenin somut bir örneğini oluşturmaktadır. Maddi olmayan emek teorisinin, ilk dönemdeki tartışmalarından bu yana, post-Fordist ekonomiler içerisindeki değişimi bütün bir üretim ilişkileri ve üretici güçler arasındaki diyalektiğin yapısal değişiminden daha çok, sermaye birikiminin yalnızca 1970 sonrasında yeniden yapılanması üzerinden ele almasının iki önemli sonucunun olduğu söylenmelidir. İlk sonuç, post-Fordist toplumlar



içerisinde ekonominin yeniden yapılanmasını tek başına bir değerler zinciri içerisindeki değişim üzerinden ele alması ancak böylesi bir değerlendirmenin, üretim ilişkiler içerisindeki emek sürecini değerlendirememesine yol açmasıdır. Böylesi bir tartışmanın ikinci sonucunun ise, emeğe dair oldukça yüzeysel ve tatmin edici olmayan açıklamaların getirilmiş olmasıdır.

Emeğin üretim ilişkileri içerisindeki konumu yerine örneğin “metanın, enformasyonel ve kültürel içeriğini üreten emek” (Lazarotto; 1996, s. 132) olarak tanımlanması maddi olmayan emeğin tanımlanabilmesine dair ilk çabadır. Ancak, Marks’ı aşma çabasının Otonom Marksist yaklaşımı çoğu kez Marks’ın düşüncelerini yeniden üretmeye doğru ilerlettiği görülür. Gerçekten de, maddi olmayan emek teorisini ilk kez tanımlayan Maurizio Lazarotto’nun ardından Hardt ve Negri’nin (2000, s. 29), “bilgi, enformasyon, iletişim, ilişkiler ve duygusal ifade gibi maddi olmayan ürünler üreten” emek olarak maddi olmayan emeği tanımlama çabası Sayers’in (2018, s. 37-38) işaret ettiği üzere bir dizi açıdan sorunludur. Sean Sayers, Hardt ve Negri’nin, “Marks’ın teorilerinin ne ölçüde değiştirilmeye ihtiyacı vardır?” yönündeki önemli bir soruya karşı açık bir yanıt üretmediklerini belirtir. Gerçekten de, en azından bu çalışmanın yazarı tarafından öne sürüldüğü üzere, kapitalizmin post-Fordist dönemi içerisinde sınıfın “akıbeti”, aslında tek başına meta üretiminden giderek genişleyen biçimlerde metanın kültürel ve bilişsel üretim süreçlerindeki artış ile ele alınamaz. Aksine, post-Fordist dönem ve sınıf ilişkilerinin değerlendirilebilmesi; üretim ilişkilerinin farklı “özellikleri” içeren dönüşümüne yeniden bir değer biçilmesini gerektirir.

Kapitalizmin çağdaş koşulları içerisinde, Guy Standing (2014, s. 51) ile birlikte düşünerek “rekabet” ve “bireycilik” temelleri üzerinde yükselen küresel bir piyasa ekonomisi oluşturma adına, ekonominin toplumdan “bağımsızlaştığı” yeni bir dönemin sınıfın post-Fordist ekonomiler içerisindeki dönüşümüne yol açtığı söylenmelidir. Gerçekten de, “yönetimsel, teknolojik ve bilgi temelli hizmet etkinliklerinin 1970’lerdeki değişimi, ileri kapitalist ülkelerdeki gayri maddi emeğin oluşumuna öncelik etmiştir” (Savul, 201, s. 98) yönündeki söylem içerisinde tartışılmasının açıklayıcı kapasitesi, en azından bu çalışmanın yazarı için, tartışılmaya değerdir. David Farrugia’nın (2017, s. 4) işaret ettiği üzere, sözü edilen ekonomilerin bir dizi “anahtar sosyal güç” tarafından yönlendirilmeye açık bir nitelik sunması değişimin doğası üzerine anlamlı bir tartışma çerçevesi oluşturmaktadır. Üretim ilişkilerinin değişimine kaynak oluşturan diğer güçler, olabildiğince geniş bir perspektif içerisinden bakıldığında, yalnızca teknolojinin değil bununla birlikte “işin” ve “emeğin” toplumsal örgütlenme pratiklerinin değişimine tanıklık eder. Bu doğrultuda (1) işin toplumsal örgütlenmesinin değişimi ve emeğin yaşamının üretim ilişkileri içerisinde yeniden kurulması, post-Fordist ekonomilerin özelliğinin ilk boyutunu, ya da farklı söylendiğinde, değişimin ilk anahtar sosyal gücünü oluşturur. Ancak, David Chamsfield’in (2014, s. 107) değerlendirdiği üzere, maddi olmayan emeğe dair kuramsal tartışmaların tam da işin sosyal örgütlenme pratiğindeki değişim söz konusu olduğunda maddi olmayan emeğin tam da hizmet sektöründeki emek ile sınırlandırıldığını belirtir. (2) Bununla birlikte, post-Fordist ekonomilerin ikinci temel özelliği, ya da anahtar sosyal gücü, ise iş zamanı ve sosyal yaşam zamanı arasındaki sınırların gittikçe bulanıklaşması ve işin, topluma yayılmasıdır. Maddi olmayan emek perspektifinde böylesi bir bulanıklaşmaya yeniden değer biçilmesi gerektiğinde, böylesi bir yaşam tarzının emeğin “yaşam zamanlarını-hatta bazen sağlıkları pahasına- işlerine kafa yormaktan uzak tutmakta zorlanmasına” (Chamsfield, 2014, p. 113) yol açması olarak da değerlendirilen bir sömürü düzeninin kurulmasını görünür kılmaktadır.

Post-Fordist ekonomiler içerisinde, üretim ilişkilerinin emeğin “yaşam” ya da “kendisini yenileme zamanı” üzerinde kurduğu tahakkümün somut bir diğer sonucu ise Rosalind Gill ve Andy Prett’in (2008, s.14-15) belirlediği üzere, emeğin duyguları üzerinde de işin tahakkümünün kurulmasıdır. David Hesmondhalgh ve Sarah Baker (2008; s.114) ise, maddi

olmayan emek ve duygulanımsal emek kavramlarının post-Fordist ekonomiler içerisinde iç-içe geçtiğini belirtir. Buna rağmen, maddi olmayan emek teorisinin yukarıda da yer aldığı üzere tartışmalı bir uzam sunduğu söylenmelidir. Örneğin, Sabina Siebert ve Fiona Wilson (2013, s. 718-719), toplumsal ilişkilerin söz konusu yeniden yapılandırılmasının bir üretim ilişkisi olmaktan çok bir sosyal ilişki olarak değerlendirmektedir. Böylesi bir sosyal ilişkinin çözümlenebileceği başat kaynaklar arasında egemen temsil pratikleri ve sinemanın öncelikli olarak yer aldığı ise zaten açıktır.

## YENİ TÜRK SINEMASINDA EMEK VE SINIF İLİŞKİSİ: BİR BELİRSİZLİĞİ YENİDEN OKUMAK

Türk Sineması'nın oldukça yakın dönemi, 2017 yılı, içerisinde gösterime sunulan "Yaşamak Güzel Şey" filminin; bu çalışmanın henüz giriş kısmında yer alan iki sorunun yanıtlandırılabilmesi adına anlamlı bir kesit açtığı söylenmelidir. Bununla birlikte, Türkiye sineması içerisinde bakarak, somut bir toplumsal bütünlük olarak "sınıfa" dair bir okuma, en azından sınıfı anlamlandırabilme, çabasının "zorlayıcı" bir niteliğinin olduğunu belirtmek gerekir. Gerçekten de; Türkiye kapitalizminin üstelik 1980'li yılların henüz ilk yıllarından itibaren tanıştığı "serbest" pazar koşullarının sınıf ve emeğe dair yansımalarının bu tarihten itibaren genişleyen bir iş "güvencesizliği" ile karakterize olmasına rağmen, Türk sinemasının popüler kültür evrenindeki yansımaları, oldukça sınırlı sayıdaki çalışmanın dışında, karşılayamadığı görülür. Türk sinemasının, 1990 sonrasında "yeni" döneminde, keskin bir eleştiri olarak görülebilirse de söylenmesi gereken, perdelerin emek ve sınıfa üstelik doğal karşılanan bir biçimde kapanmasıdır. Gerçekten de, sinemanın sınıf ve emeğe kapanmasına dair anlamlı bir dizi örnek Türkiye kapitalizminin oldukça yakın dönemi içerisinde dahi verilebilir. Ülke kapitalizminin yakın döneminde de, 2000 ve sonrası, Tuzla Tersanesi ve Tekel Direnişi, Soma Maden kıyımı gibi, "iş kazaları", toplumsal drama dönüşürken süre giden emek kıyımlarının Türk sineması içerisinde yer bulabildiğini söyleyebilmek mümkün değildir. Göksel Aymaz'ın (2015, s.362) belirlediği üzere; toplumsal hayatın en gündelik hallerinde ulu orta yaşanan dramlar ve benzerleri, ancak sınırlı sayıdaki genç sinemasının emekleri ile Türk kültür dünyasında yer edinebilme mücadelesi vermektedir. Yukarıda yer alan eleştirinin bir diğer dayanağı ise, yine Aymaz'ın (2015, s.362) işaret ettiği üzere, Türkiye'de 2006 yılından itibaren İşçi Filmleri Festivali'nin varlığına rağmen, oldukça yakın dönemli festivaller de dâhil olmak üzere, 2012 yılındaki Erdem Tepegöz'ün Zerre Filmi, dışında bir filmin çekilmemiş olmasıdır. Festival Organizasyonu tam da bu nedenle yabancı filmlere eşlik edebilecek yerli film arayışlarını 1964 yılındaki "Karanlıkta Uyuyanlar" (yönetmeni Erdem Göreç) ya da 1978 yılındaki "Maden" (yönetmeni Yavuz Özkan) gibi oldukça eski tarihlerde çekilmiş olan filmlerde bulabilmişlerdir. Türk sinemasının, bu dönem içerisinde ve sonrasında da, neo liberal politikaların sınıf için belirlediği üzere, sınıf mücadelesini görünür kılmaktan uzaklaştığı onun yerine kent soylu orta sınıf emeğinin kimliğini, üstelik sınıf ve emeğe temas etmeden, "tamamlanmamış" olarak bıraktığı söylenebilir. O denli ki, Türk sinemasında toplumsal bilincin bir yansıması olarak sınıfın temsil pratiğinde, keskin bir "zengin erkek-fakir kız" denkleminin ötesine geçememesine dair ülkenin makro dönüşüm süreçlerinin etkisini işaret edebilmek mümkündür. Bu doğrultuda, Türkiye modernleşmesi ile sineması arasındaki ilişkilerin okunabileceği önemli bir kesitin tam da melodram türü ile birlikte kurulduğu söylenmelidir. Gerçekten de ülkenin 1960 ancak özellikle bütün bir 1970'li yıllar boyunca izlediği "ithal ikameci" birikim rejiminin, toplumsal yaşamın dönüşümündeki izlerini okuyabilmek mümkündür. Tarımda mekanizasyonun yükselen bir tarım işsizliğine yol açması<sup>vi</sup> ithal ikameci birikim rejiminin; bu kez sanayi işçiliğini, tarım istihdamındaki olanakları zayıflayan bu nedenle de kentsel alanlara yerleşen kesimlerin yerleştiği, kentin varoşlarından yükseltmesi ile Türk sinemasının keskin karşıtlıklar üzerinden sürdürdüğü melodram geleneğinin arasında yakın bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, melodram filmlerinin keskin karşıtlıklar üzerine kurulu

olduğu dikkate alındığında, Türk sineması için böylesi bir karşıtlığın, olabildiğince kaba bir biçimde sergilenen, “zengin” ve “yoksul” evrenine doğru genişlemesinin üstelik üretim ilişkileri içinden bakarak düşünüldüğünde, egemen konumdaki “zenginin”, hegemonyasını kurabileceği ve denetleyebileceği “yoksul” imgesine yönelmesi oldukça anlaşılırdır. Bununla birlikte, toplumun birçok alanında yaşanan bir dizi sarsıntıyı doğrudan deneyimleyen “yoksul” için anlatının bu biçimdeki işleyişinin sorgulamaya yol açmaksızın içselleştirildiği söylenebilir. Türk sinemasının yakın döneminde emeğe en azından “emekçi” perspektifinde yeni bir yaklaşımı nasıl belirleyebildiği ise ayrı bir tartışmanın konusunu oluşturmaktadır. Öte yandan, Türk Sineması Araştırmaları Vakfı’nın öncülüğünde gerçekleştirilen “Yeşilçam’da Nostalji ve Melodram Sineması” Sempozyumu, oldukça yakın bir dönemi içesinden bakarak Türk sinemasındaki melodram türünü farklı bir açıdan ele almaktadır (<http://www.tsa.gor.tr>, 2017, s. 1). Örneğin; Sempozyum katılımcısı Serpil Kirel’in sunuşu içerisinde; Türk sinemasının melodramlar aracılığı ile izleyicileri için “daha katlanılır” bir dünyanın oluşturulmasını sağlarken aslında dış gerçekliklerin gizlendiği ve sözde daha katlanılır bir dünyanın ve gerçekliğin sorgulanamaz bir hâl aldığı belirtilir (<http://www.tsa.org.tr>; 2017, s. 1). Ancak, sinematik anlatı ve kapitalizm arasındaki “gizemi” sorgulamaya yönelen bu çalışma içerisinde böylesi bir “gizleme” çabasının ya da farklı söylendiğinde, gerçeklerin sorgulanamaz hale getirilmesinin, aslında farklı bir açıdan bakıldığında sermaye ve emeğin çelişkilerinin ve uzlaşmazlığının gizlenmesi olduğu düşünülebilir. Gerçekten de Hasan Akbulut (2012, s. 75), Türk sinemasında melodram türünü değerlendirdiği kitabı boyunca, sözü edilen “gerçeği gizlemenin” farklı bir boyutunu değerlendirir. Akbulut’a göre, Türk sineması ile Türkiye modernleşmesi arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır, ancak böylesi bir yakın “ilişkinin”, Türk sinemasının toplumsal değişimi kapsayabilen bir anlatı geliştirmesini sağlayıp sağlayamadığı en azından tartışmalıdır. Bununla birlikte; Türk sineması içerisinde sermaye ve emek diyalektiğinin, melodram filmleri içerisinde değil, ancak ülkenin modernleşme sürecini nerede ise yeniden kuran serbest piyasa modeline eklenildiği 1980 ve sonrasında yeniden bununla birlikte bu kez kentsel emek ve bu emeğin değişimi refakatinde görünür kıldığı söylenmelidir. Ancak, Şevket Pamuk’un (2015,s.302-303) değerlendirdiği üzere, Türkiye’de neo liberal politikaların benimsenmesi ve küresel kapitalizme açılışı ülkenin 1970’li yıllar boyunca derinleşen ekonomik ve siyasal bunalımlarının ve askeri darbenin etkilerini taşır. Sinema açısından böylesi bir dönemin tam da ülkenin daha büyük ölçekteki dengelerinin sonucu olarak bir “bunalımlar” dönemi ile simgelenebileceği açıktır.

Türkiye kapitalizminin süre giden içsel krizlerinin, Türk sinemasının 1980 sonrasındaki yolculuğunu da önemli ölçüde biçimlendirdiği görülür. Hakan Ün’ün (2016, s. 361-363), önemli bir dönem filmi olarak çözümlediği “*Bornova Bornova*” filminde de gözlemlediği üzere, bu dönemin başat bir niteliği toplumun geniş kesimlerinin siyaset dışına (depolitizasyon) itilmesi, bu şekilde de, askeri diktanın son kertesinde muhalefetin sesini kısarak bir yana boğarak amaçladığı düzen tesisiydi. Türk sinemasının böylesi bir “korku” ve “bunalım” dönemi içerisinde, sinema perdelerinin emek ve sınıfa açılmasını beklemek, tıpkı ülkenin askeri darbe ile demokrasiye geçiş sürecini beklemek gibi bir hayalden öteye geçemeyecektir. Ancak, sinemanın 1980 sonrasında da, tıpkı önceki dönemlerinde de olduğu üzere, emek ve sınıfa dair “doğru” bir kavrayış geliştirememesinin nedenini, ülkenin daha büyük yapısı içerisinde bir sınıf kültürünün geliştirilmemesi üzerinden açıklama yönündeki bir düşüncenin varlığına rağmen (Arlı, 2017, p. 1) bu çalışma içerisinde farklı bir öngörünün geliştirilmesi amaçlanmıştır. Gerçekten de, Türkiye kapitalizmi içerisinde bir sınıf kültürünün geliştirilmemiş olması son kertesinde sinemanın emek ve sınıfa dair temsil pratikleri üzerine önemli bir kısıt oluşturmaya rağmen, 1980 ve sonrasındaki dönemin koşullarının böylesi bir sınıf kültürünün gelişmemesi adına da etkili olduğu belirtilmelidir. O denli ki; Türk Sinema Araştırmaları Vakfı tarafından gerçekleştirilen “Sinemada Orta Sınıf Temsili ve Kültürel Sermaye Sorunsalı”

Sempozyumu'nun sonuçları bu bağlamda dikkat çekmektedir. Barış Saydam'ın (2017, s. 1) sözü edilen Sempozyumdaki bildirisinde dikkat çektiği üzere Türk aydınının 1980'li yılların ardından dönemin koşullarının etkisi ile gittikçe yalnızlaşması ve yaşadığı bunalımları, Türk sinemasının başat temasını oluşturmuştur. Bu açıdan, Yeşilçam'ın ardından "yeni" Türk sineması içerisinde de, 1990'lı yıllar ve ardından da, toplumdaki yabancılaşmış karakterlerle örülü egemen sinematik anlatının, orta sınıf söz konusu olduğunda başat bir temaya dönüştüğünü belirlemek mümkündür. Türkiye'de orta sınıf anlatılarının bir diğer önemli boyutunun daha vurgulanması gerekir. Türk aydınının toplumuna karşı yabancılaşması, örneğin Zeki Demirkubuz'un 2015 yapımı "Bulantı", Seren Yüce'nin 2016 yapımı "Rüzgârda Salınan Nilüfer", Aytaç Ağırlar'ın 2011 yapımı "İncir Reçeli 1" ve ardından "İncir Reçeli 2", Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yapımı "Kış Uykusu" filmlerinde de gözlendiği üzere, darbe sonrası Türk sinemasının önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Örneğin Bulantı filmindeki öğretim üyesi Ahmet ya da Rüzgârda Salınan Nilüfer filmindeki Handan ve Korhan Türkiye'de neo liberal politikaların inşa etmeyi amaçladığı bireyin "ete kemiğe" bürünmüş temsilcileri olarak değerlendirilebilir.

Türk sinemasının sınıf ve sınıf kültürü yerine doğrudan neo liberalizmin refakatinde bireyi ve bireyciliği inşa etme çabasının önceki dönemlerinde, örneğin melodram türünde de, örnekleri gözlendiği üzere bir yeniden üretim olarak da değerlendirilmesi mümkündür. Örneğin, Rüzgârda Salınan Nilüfer filmindeki Handan ve Korhan'ın son kertesinde tam da bir "aydın yalnızlığı" içerisinde toplumdaki uzaklaşması bu kez aydına karşı toplum olarak da okunabilen bir ikili karşıtlığı üretmiştir. Türk sinemasının, neo liberalizmin düşünsel refakatindeki birey inşasının, neo liberal değerlerle "uyum" içerisindeki abartılı kişilik yaratımları yalnızca Türk sineması özelinde sınırlanabilen bir eğilim değildir. John McCullough (2017:230-231), Amerika Birleşik Devletleri'ndeki film endüstrisinin de 1990'lı yıllar boyunca "neo liberal bireyciliğin temel bireysel hasletlerini abartılı bir şekilde somutlaştıran ana karakterler" yarattığını belirtir<sup>vii</sup>

Türkiye kapitalizminin ana matrisini neo liberalizmin oluşturduğu 1980 sonrasında yeniden yapılanma döneminin; "met-cezir" dalgaları üzerinden sınıfı denizin kıyılarına doğru sürüklerken aslında birbiri ile yakından ilgili iki önemli sonuca yol açtığı belirtilmelidir. Gerçekten de, bir yandan kapitalizmin küresel olarak da bu dönemi içerisindeki değişiminin yerel bir örnek olarak Türkiye'de de yansımalarını bulması ilk sonucu oluşturmaktadır. Fuat Ercan ve Şebnem Oğuz'un (2017, s.134-135), Türkiye kapitalizminin sözü edilen yakın dönemli okumasını Gezi Eylemleri dönemi ile başlattıkları çalışmalarında da değindikleri üzere, bu dönemin ayırt edici niteliğini "sınıf ile politika arasındaki temel sorunun işçi sınıfının çıkarlarının toplumun genel çıkarlarıyla çatıştığından eskiden olduğu kadar kolay gösterilememesi" oluşturmaktadır. Gerçekten de, kapitalist birikim koşullarının neo liberal sahnesinde yalnızca ekonomik ilişkilerin yeniden yapılandırılması değil, daha da önemli olarak, üretim ilişkileri refakatinde bizatihi toplumun yeniden örgütlenmesini amaçlayan tepeden inme bir ideoloji değişiminin sahnelendiği söylenmelidir. Bununla birlikte, Türk sinemasının yeni dönemi içerisinde emek ve sermaye diyalektiğinin kendi içerisinde tutarlı ve sürdürülebilir bir anlatı odağında yer edemediği söylenmelidir

Kapitalizmin kendisini gerçekleştirdiği ya da yeniden ürettiği bütün bir "üretim ilişkileri", "üretim güçleri" ve "üretici güçler" arasındaki diyalektiğin yapısal değişiminin refakatinde "iş" ve "emeğin" toplumsal örgütlenmesinin değişimi<sup>viii</sup>, geç dönem kapitalizmine dair önemli bir değişimi oluşturmaktadır. Gerçekten de, post-Fordist üretim ilişkilerinin yalnızca ekonomik alana ait olanı değil bununla birlikte de, hatta belki de daha da önemli olarak, meta üretiminin kültürel içeriğini de belirliyor olması, sınıfın toplumsal olandan ayırt edilmesine yol açan bir özneliği ürettiği, en azından bu çalışma içerisinde, ön görülmektedir. Hardt ve Negri'nin (2011, s.122-123) tartışmalarında, Çokluk isimli eserlerinde, vurguladıkları üzere maddi olmayan

emeğin, bir biyopolitik emek biçimi olarak yalnızca metaların kültürel içeriklerini değil bununla birlikte toplumsal yaşamın bizatihi kendisini üreten bir emek olarak kavramsallaştırılır. Gerçekte, böylesi bir kavramsallaştırmanın üretim ilişkileri içerisinde sınıfın “yerinin” belirsizleşmesi olarak okunabileceği açıktır.

## YAŞAMAK GÜZEL ŞEY FİLMİNDE SERMAYE VE EMEK DİYALEKTİĞİNİ OKUMAK

Müfit Can Saçını'nın, filmi oluşturan nerede ise bütün “hayati” görevleri üstlendiği, Yaşamak Güzel Şey filmi, filmde açık bir tarihsellikten uzak durulmakla birlikte, tam da Türkiye kapitalizminin 1990 sonrasındaki dönüşümü içerisinde yer almaktadır. Saçını'nın başrolünü ve yönetmenliğini üstlendiği önceki filmleri, Mandıra Filozofu 1 ve ardından Mandıra Filozofu 2, içerisinde de sermaye ve emek diyalektiğini ürettiği karakterler (<http://www.beyazperde.com>, 2015, s.1) aracılığı ile sorguladığı düşünüldüğünde, *Yaşamak Güzel Şey* filminin süre gelen sorgulamaların bir uğrağını oluşturduğu ifade edilebilir. Bununla birlikte komedi türünde gerçekleştirilen bu üç film arasında bir söylem sürekliliğinin olmaması sözü edilen filmlerin bir bütünlük içerisinde değerlendirilememesine yol açmıştır.

Yaşamak Güzel Şey filminin; maddi olmayan emek teorisi içerisinde nerede ise değişmez olarak yer edinen<sup>ix</sup>, kapitalizmin çağdaş koşulları içerisinde dönüşen emeğe dair anlamlı bir sorgulama kesiti açmıştır. Filmde bir reklam metin yazarı olan “Müfit”, senaryo yazarının maddi olmayan emek teorisine ne denli aşına olduğu tartışılabilir olsa da, metanın kültürel ve enformasyonel niteliğinin yanı sıra bu teori için oldukça önemli bir diğer eksen meta üretiminin eş zamanlı olarak toplumsal ilişkileri de ürettiği eksen görünür kılmaktadır. Bu açıdan, “toplumsal ilişkilerin her alanının bir sermaye üretim sürecine dönüştüğü” (Savul, 2018, s. 99) çağdaş kapitalizmin üretim ilişkileri ile kurduğu ilişkilerin çözümlenebilmesi adına sözü edilen reklam metin yazarının kapitalizmin çağdaş koşullarına dair sorgulama için işlevsel bir konum üstlendiği söylenebilir. Bu açıdan, filmin tanıtım jeneriğinde de yer aldığı üzere, filmde anlatılan aslında “sıradan bir insanın, sıra dışı hikâyesidir”. Filmde “sıradan” bir reklam yazarı Müfit, maddi olmayan emek teorisi içerisinde de yer verildiği üzere yalnızca üretimin değil bununla birlikte, hatta daha da önemli olarak, üretimle birlikte toplumsal ilişkileri de inşa eden bir aktör olarak konumlanmaktadır. Bununla birlikte, en azından genel bir fikir oluşturabilmesi amacıyla oldukça genel bir değerlendirme içerisinden bakarak, Müfit'in inşa ettiği toplumsal ilişkileri “çelişkili sınıf mevkileri” kuramı üzerinden değerlendirmek gerekir. Erik Olin Wright'ın (2014, s.28-35), kapitalist birikimin genişlemesi ve yeni sınıfların genişleyen ölçülerde üretim ilişkileri içerisinde yer edinmesi ile birlikte geliştirdiği “çelişkili mevkiler kuramı”, sınıf ilişkileriyle bağlantılı haklar ve yetkilerin ancak potansiyel olarak karmaşık bir biçimde kısmen birbirlerinden ayrıştırılabildiği, yeniden örgütlenebildiği, koşulları işaret etmektedir. Bu açıdan, kapitalist girişim sahibi ile birlikte istihdam edebilme ya da şirkete dair bir dizi önemli kararı alabilme gücüne sahip olan profesyonel yöneticiler sözü edilen çelişkili mevkilerin önemli bir temsilcisidir.

Yaşamak Güzel Şey filminde, Müfit karakterinin canlandığı “reklam yazarlığı”, şirketin geleceğine dair karar alma süreci içerisinde, söz konusu “çelişkili” mevkii için anlamlı bir örnek olarak görülemese dahi, film boyunca kapitalizmin çağdaş koşulları içerisindeki çelişkili konumların vurgulanmasının anlamlı olduğu söylenmelidir.

**Şekil 2:** Yaşamak Güzel Şey Filminden Bir Sahne (<http://www.youtube.com>, 2017, s.1).



Kapitalist sermaye birikim koşullarının emek için bir tahakküm biçimi alması aslında emeğin özel yaşamı içerisinde de tükenmesine yol açmasına rağmen bu yöndeki bir tükenişin üzerinin örtülmesi dikkat çekmektedir. Gerçekten de, Müfit'in sıradan bir insandan ancak önemli bir kişisel sarsıntısının, ölümcül nitelikteki kanser hastalığı ile yüzleşmesinin ardından, sıra dışı bir kahramanı dönüşümü tam da kapitalizmin "maharetle" gizlediği yaşamı ve yaşamsal keyifleri fark etmesi ile birlikte gerçekleşmektedir. Böylesi bir dönüşüm ile birlikte yaşamı ve hayatını sorgulayan Müfit ancak yaşamının son döneminde kapitalizm ile birlikte hayatında kaybettiklerinin farkına varır ya da farklı bir biçimde söylendiğinde, filmin önemli replikleri arasında yer aldığı üzere, "mutluluğun formülünü keşfetsen, kapitalizm onu da şişeleyip satardı" söylemine ulaşır. Bununla birlikte, Yaşamak Güzel Şey filminin, kapitalizmin güncel sorunlarına dair eleştirisi dikkate alındığında, bütüncül bir kapitalizm eleştirisini "ete kemiğe" bürünmüş bir emekçi odağında alması oldukça anlamlıdır. Bununla birlikte; Müfit karakterinde ete kemiğe bürünme halinin, filmin ancak final sahnelerinde "tüketim" ve "kullan at" toplumuna karşı bir bildiri ile sonuçlanması, bu yöndeki çağrı üzerinden aslında kapitalizm karşısında kolektif eylem ve mücadeleye davetin gerçekleştirilmesi, kapitalizmin yok ettiği hazların ve emeği yaşamdan uzaklaştırmasına dair bir mücadelenin başlatılması olarak okunabilir. Ancak, böylesi bir çağrının alternatif bir okuma üzerinden de değerlendirilmesi gerekir. Gerçekten de, Elliot B. Weininger'in (2014, s. 150), Pierre Bourdieu'nün sözleri üzerinden değerlendirdiği üzere; "aynı yaşam koşullarını paylaşan bireyler seti arasındaki ne iletişimin ne de devamlı toplumsal etkileşimin, seferber olmuş kolektiviteler şöyle dursun, herhangi bir toplumsal kolektivite doğurmak için dahi yeterli olmadığını" hatırlatan düşünceleri üzerinden yeniden değerlendirilmesi gerekir. Gerçekten de, Müfit'in son ayları her ne kadar aslında kapitalizmin tüketim ideolojisine karşı bir meydan okumayı içerse de aslında filmin cenaze töreni sahnesi içerisinde de açık bir biçimde belirginleştirildiği üzere toplanan kalabalık aslında kapitalist sistemin kendileri için belirlediği yaşam koşullarına bir an önce dönmeyi amaçlayanlardan oluşmaktadır. Bununla birlikte, Türk sinemasının önceki dönemlerinde kapitalizmin bütün bir üretim ilişkilerine dair bir meydan okuma mümkün olamasa dahi en azından kapitalizmi temsil ettiği düşünülen "sermayedara" gösterildiğini söyleyebilmek mümkündür. Gerçekten de, Türk sineması içerisinde bu yönde bir başkaldırının, en azından ülke sinemasının önceki yılları söz konusu olduğunda, görünür olduğunu belirtmek gerekir. Bununla birlikte; Türk sineması için, en azından oldukça genel bir biçimde, belirlenmesi gereken unsur meydan okuyan emek ve meydan okunan kapitalist diyalektiğinde emeğin "akli selim" tavrına karşı sermayedarın gücüne rağmen iddialarının ya da söylemlerinin sağduyudan uzak olarak temsil edilmesidir. Bu yöndeki örnekleri Türk sinemasının erken yılları içerisinde belirleyebilmek mümkündür. Münir Özkul'un, Türk sineması içerisinde artık klasikleşen replikleri, tam da emeğe yüklenen sağduyunun sesi rolüne dair anlamlı örnekleri oluşturmaktadır. Özkul'un 1972 yılında "Sev

Kardeşim” filmindeki Mesut Usta karakterinin, fabrika inşa etmek için bütün bir semti satın alan işadamı Cemal Beye (Hulusi Kentmen) karşı repliği bu doğrultudaki ilk örneği oluşturmaktadır. Özkul’un 1977 yılındaki “Gülen Gözler” filminde canlandığı Yaşar Usta karakteri ile işadamı Yunus Beye karşı sağduyunun sesi olarak yönelttiği repliği<sup>x</sup> ise tam da yukarıda sözü edilen kapitalizmin temsilcisi işadamına yönelen, bununla birlikte emeğin “sağduyulu” olduğunun söylenmesi gereken emeğin sesini görünür kılmıştır (<http://www.habertürk.com>, 2018, s. 1).

## SONUÇ

Türk sinemasının; ülkeye özgü kapitalizmin tarihsel uğrakları içerisinde sermaye ve emek diyalektiğine yer vermediği yönündeki bir eleştiri gerçekleştirilebilmesi olanaklı değilse de böylesi bir ilginin hem oldukça sınırlı hem de kendi içerisinde aslında çelişkili olduğunu belirtmek anlamlı olacaktır. Gerçekten de, sermaye birikim modelleri ülkelerin toplumsal hafızalarının ve kültürel kimliklerinin biçimlendirilmesini etkileyen önemli kaynaklar arasında yer almasına rağmen, emek ve sınıfın popüler temsil pratikleri içerisinde üzeri örtülü bir sessizliğe sürüklenmesi, ülkenin kültürel çeşitliği adına, en azından önemli bulunması gereken, bir endişeye yol açmaktadır. Toplumsal değişim ve dönüşümün, ülkenin kültürel evreni içerisinde anlamlandırılmamasına doğru genişleyen böylesi bir eleştiri, Türkiye sinemasının yeni dönemi için bir bakıma kaygı vericidir. O denli ki; Türk sinemasında anlatı ve teknik olanakların güçlü olmadığı hatta ülkede demokratik yaşamın askeri darbelerle kesintiye uğradığı dönemlerde dahi emek ve sermaye diyalektiğinin, işçi filmleri üzerinden, sinema ve toplumsal yaşam alanları içerisinde edindiği yeri, 1990 sonrasında kaybetmesi yukarıda sözü edilen endişeyi görünür kılmaktadır. Gerçekten de; Türk sinemasının yeni uğrağında emeğin egemen temsil pratiği içerisinde yerini kaybetmesi aslında Türkiye’ye özgü modernleşmenin özgün boyutlarının yeterince anlamlandırılmamasına yol açtığı belirlenmesi üzerinden eleştirilmelidir.

Türkiye kapitalizminin, toplumun geniş kesimlerinin gündelik yaşam pratiklerindeki biçimlendirici rolünün eksik temsili aslında ülkeye özgü modernleşme sürecinin değişiminin kavranamaması ile sonuçlanmaktadır. İleri düzeyde bir yorum yapıldığında ise, böylesi bir değişimin kavranamamasının aslında kapitalizmin neo liberal uğrağında amaçlandığı üzere sınıfın kolektif hafıza içerisinde belirginliğini kaybeden bir kategoriye indirgenerek, toplumsal bütünlüğün parçalanması ile sonuçlanan bir yolculuğun adımlarının atıldığı söylenmelidir. Gerçekten de, Türkiye’de kentsel temelli orta sınıf eylemleri olarak da yorumlanabilme potansiyelini içinde barındıran Gezi Eylemlerinin ya da Türkiye kapitalizmde sermayenin emek üzerindeki tahakkümünü yansıtan Soma Maden kazalarının sinema içerisindeki temsil eksikliği yukarıda sözü edildiği üzere toplumsal bütünlüğün ve kolektif hafızanın parçalanmasının önemli bir sonucu olarak yorumlanmalıdır. Türk sinemasının, 1990 sonrasındaki, sözde özgürlük dönemi kapitalizmin çelişkilerini okumanın oldukça uzağında kaldığı içindir ki, sınıf ve emeğe dair anlamlı temsillerin değil ancak emek ve sermayeye dair eleştirel mesafesini koruyamayan bir “komedinin” sinemalarda egemenliğini pekiştirdiği görülür.

Türk sinemasının yeni dönemi sözde komediler üzerinden kapitalist değerlerle nasıl da uyumlu bir sinemanın oluşabileceğine dair özel bir dikkat çekmektedir.

## KAYNAKÇA

Agocuk, P. (2015). “Türk Sinemasında Melodram: Seven Ne Yapmaz Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt: 8. Sayı: 40. 562-576.

Akbulut, H. (2012). Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Arılı, A. (2017). "Sinemada Orta Sınıf Temsili ve Kültürel Sermaye Sorunsalı". <http://www.youtube.com>. Erişim Tarihi: 06.05.2
- Aymaz, G. (2015). "AKP Türkiye'sinde Kültürel Üretim Bir Konusu Olarak İşçi". Marka, Takva Tuğra: AKP Döneminde Kültür ve Politika. İçinde. Haz: Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgin. İstanbul: Evrensel Yayınları. 357-365.
- Becker, U. (2017). "Sınıf Kuramı: Hala Eleştirel Sosyal Bilimsel Analizin Ekseni mi?". Sınıflar Üzerine Tartışmalar. Ed: Erik Olin Wright. Çev: Eren Karaca ve Nilüfer Yılmaz. İstanbul: Nota Bene Yayınları. 159-191.
- Bourdieu, P. (1989). "Social Space and Symbolic Power". *Sociological Theory*. 7(1). 14-25.
- Burris, V. (2017). "Sınıflar Sempozyumu: Sınıf Analizinde Yeni Yönelimler". Sınıflar Üzerine Tartışmalar. Ed: Erik Olin Wright. Çev: Fulya Alikoç. İstanbul: Nota Bene Yayınları. 191-203.
- Chamsfield, D. (2014). "Çokluk ve Kanguru: Hardt ve Negri'nin Maddi Olmayan Emek Teorisinin Eleştirisi". Marksizm ve Sınıflar: Dünyada ve Türkiye'de Sınıflar ve Mücadeleleri. Haz: Sungur Savran, Kurtar Tanyılmaz ve E. Ahmet Tonak. İstanbul: Yordam Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). İdeoloji. Çev: Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ercan, F. , Oğuz, Ş. (2017). "Gezi Direnişinden Soma Katliamına: Türkiye'de Sermaye Birikimi ve Sınıf Mücadelesi". *Socialist Register 2015: Sınıflar Dönüşürken*. Haz: Leo Panitch, Greg Albo ve Vivek Chibber. İngilizceden Çeviren: Tuncel Öncel. İstanbul: Yordam Kitap. 118-138.
- Farrugia, D. (2017). "Youthfulness and Immaterial Labour in the New Economy". *The Sociological Review*. 1-16.
- Gill, R. ve Pratt, A. (2008). "In the Social Factory: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work". *Theory, Culture&Society*. Vol: 25(7-8). 1-30.
- Gülpınar, Balcı D. (2016). "Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih Eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar". *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. İçinde. Haz: Hüseyin Köse, Özgür İpek. İstanbul: Metis Yayıncılık. 213-235.
- Hardt, M, Negri, A. (2011). Çokluk. Çev: Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hardt, M., Negri, A. (2000). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empires*. New York: Penguin Press.
- Hazır, Karademir I. (2014a). "Boundaries of Middle-Class Identities in Turkey". *The Sociological Review*. Vol: 62. 675-697.
- Hazır, Karademir İrmak (2014b). "Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik". *Cogito. Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi*. Vol: 76. Bahar 2014. 230-265.
- Hesmondhalgh, D. ve Baker, S. (2008). "Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry". *Theory, Culture&Society*. Vol: 25(7-8). 97-118.
- <http://www.ayyapim.com> (2018). "Ufak Tefek Cinayetler". Erişim Tarihi: 10.05.2018.
- <http://www.beyazperde.com> (2015). "Mandıra Filozofu İstanbul". Erişim Tarihi: 15.05.2018.



- <http://www.beyazperde.com> (2017). "Yaşamak Güzel Şey". Erişim Tarihi: 24.02.2018.
- <http://www.beyazperde.com>(2017). "Yol Ayrımı". Erişim Tarihi: 24.02.2018.
- <http://www.beyazperde.com>. (2014). "Kış Uykusu". Erişim Tarihi: 20.12.2018.
- <http://www.haberturk.com> (2018). "10 Filmle Münir Özkul Efsanesi". Erişim Tarihi: 25.05.2018.
- <http://www.pastelfilm.tv> (2018). "İnsanlık Suçu". Erişim Tarihi: 10.05.2018.
- <http://www.tsa.ogr.tr> (2017). "Yeşilçam'da Nostalji ve Melodram Sineması". Erişim Tarihi: 28.04.2018. Erişim Saati: 23:42.
- <http://www.google.com.tr> (2018). "Gezi Eylemleri Dönemine İlişkin Filmler: Anahtar Kelimeleri Üzerinden Gerçekleştirilen Araştırma". Erişim Tarihi: 20.12.2018. Erişim Saati: 24:00.
- <http://www.youtube.com> (2017). "Yaşamak Güzel Şey-Fragman". Erişim Tarihi: 17.05.2018.
- Kara, M. (2016). "Yeşilçam'da İşçi Filmleri: Dünyanın Bütün İşçileri Birleşiniz". <http://www.evrensel.net>. Erişim Tarihi: 22.02.2018.
- Kellner, D. (2013). Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset. Çev: Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koşar, A. (2017). "Marx'ta Maddi Olmayan Emek Kavramının Bağlamı". Maddi Olmayan Emek Teorisi: Kavramsal Bir Çerçeve. İçinde. Haz: Arif Koşar. İstanbul: Kor Kitap. 97-115.
- Kurtulmuş, M.M, Tanyılmaz, K, Kaygısız, İ. (2014). "Türkiye İşçi Sınıfının Maddi Varlığı ve Değişen Yapısı". Marksizm ve Sınıflar: Dünyada ve Türkiye'de Sınıflar ve Mücadeleleri. Haz: Sungur Savran, Kurtar Tanyılmaz ve E. Ahmet Tonak. İstanbul: Yordam Yayınları. 251-283.
- Lazarotto, M. (1996). "Immaterial Labour". Radical Thought in Italy: A Potential Politics. Ed: Paul Virno ve Michael Hardt. Minesotta and London: Minesotta University Press. 133-147.
- Lazzarato, M. (2017). "Maddi Olmayan Emek". Çağdaş Marksist Kuramda Tartışmalar: Yapılar, Sistemler, Süreçler. Haz: Andrew Pendakis, Jeff Diamanti, Nicholas Brown, Josh Robinson ve Imre Szeman. Çev: Soner Torlak. Ankara: Dipnot Yayınları. 139-161.
- Livingstone, D. W ve Scholtz, A.(2016). "Reconnecting Class and Production Relations in an Advanced Capitalist Knowledge Economy: Changing Clas Structure and Class Consciousness". Capital & Class. Vol: 40(3). 469-493.
- Martin, R. (2017). "Profesyonel Yönetici Sınıfına Ne Oldu?". Socialist Register 2015: Sınıflar Dönüşürken. Haz: Leo Panitch, Greg Albo, Vivek Chibber. Çev: Tuncel Öncel içinde. İstanbul: Yordam Yayınları. 237-255.
- Martin, R.(2017). "Profesyonel Yönetici Sınıfına Ne Oldu?". Socialist Register 2015: Sınıflar Dönüşürken. Haz: Leo Panitch, Greg Albo ve Vivek Chibber. Çev: Tuncel Öncel. İstanbul: Yordam Yayınları. 237-255.
- McCullough, J. (2017). "Hollywood'da Orta Sınıf: Amerikan Rüyasının Bunalımları". Socialist Register 2015: Sınıflar Dönüşürken. Haz: Leo Panitch, Greg Albo, Vivek Chibber. Çev: Tuncel Öncel içinde. İstanbul: Yordam Yayınları.224-237.
- McRobie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Malden: Polity Press.

- Mungan, M. (2014). Harita Metot Defteri. İstanbul: Metis.
- Nurol, B. (2017). "Anemik Uzlaşmadan Potansiyel İsyana Beyaz Yakalı Hayatlar". Sınıfın Suretleri: Emek Süreçleri ve Karşı Hareketler içinde. Haz: Denizcan Kutlu ve Çağrı Kaderoğlu Bulut. İstanbul: Nota Bene Yayıncılık. 149-165.
- Ohnmacht, F. (2013). "The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema". The Indian Economic&Social History Review. Vol: 50(3). 388-390.
- Özdemir, Yücesan G. (2014). İnatçı Köstebek: Çağrı Merkezlerinde Gençlik, Sınıf ve Direniş. İstanbul: Yordam Kitap.
- Özdüzen, Ö. (2016). "Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği". Gözdeki Kıymık. Haz: Hüseyin Köse, Özgür İpek. İstanbul: Metis. 199-213.
- Özmen, A. (2017). Kamuda Güvencesizlik: Uyum ve Direniş. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2015). Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Radice, H. (2017). "Günümüzde Sınıf Teorisi ve Sınıf Siyaseti". Socialist Register 2015: Sınıflar Dönüşürken. Haz: Leo Panitch, Greg Albo, Vivek Chibber. Çev: Tuncel Öncel içinde. İstanbul: Yordam Yayınları. 255-276.
- Rutz, J. H. ve Balkan, M. E. (2016). Sınıfın Yeniden Üretimi: Eğitim, Neo liberalizm ve İstanbul'da Yeni Orta Sınıfın Yükselişi. Çev: Neşecan Balkan. İstanbul: H20 Yayıncılık.
- Savul, G. (2018). Sınıfın Yeni Görünümleri ve Bilişim Sektörü. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Saydam, A. (2017). "Yeni Orta Sınıfların Tük Sineması'ndaki Yansımaları". <http://www.lacivertdergi.com>. Erişim Tarihi: 20.12.2018.
- Saydam, B. (2017). "Sinemada Orta Sınıf Temsili ve Kültürel Sermaye Sorunsalı". <http://www.tsa.org.tr>. Erişim Tarihi: 06.05.2018.
- Sayer, S. (2018). "Emek Kavramı: Marx ve Eleştirmenleri". Maddi Olmayan Emek Teorisi: Kuramsal Bir Eleştiri. Haz: Arif Koşar. Çev: Ferhat Sarı. İstanbul: Kor Yayınları. 23-51.
- Serfati, C. (2015). "Kapitalist Sınıfın Yeni Yapılanması". Socialist Register 2014: 21. Yüzyılda Sınıflar ve Sınıf Mücadelesi. Haz: Lea Panitch, Greg Albo, Vivek Chibber. Çev: Tuncel Öncel. İstanbul: Yordam Yayınları. 147-169.
- Siebert, S., Wilson, F. (2013). "All Work and No Pay: Consequences of Unpaid Work in the Creative Industries". Work, Employment and Society. Vol: 27(4). 711-721.
- Standing, G. (2014). Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf. Çev: Ergin Bulut. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tonak, A. (2014). "Yeni Orta Sınıf". Marksizm ve Sınıflar: Dünyada ve Türkiye'de Sınıflar ve Mücadeleleri. Haz: Sungur Savran, Kurtar Tanyılmaz ve E. Ahmet Tonak. İstanbul: Yordam Yayınları. 283-289.
- Ün, H. (2016). "Bornova Bornova'da Kendini Gerçekleştiremememe Problemi ve Bastırılmış Ötekilik". Haz: Hüseyin Köse ve Özgür İpek. İstanbul: Metis Yayınları. 361-379.
- Weininger, E. B (2014). "Bourdieu'nün Sınıf Analizinin Esasları". Sınıf Analizine Yaklaşımlar. Ed: Erik Olin Wright. Çeviri Editörü: Vefa Saygın Öğütle. İçinde. Ankara: Nota Bene Yayınları. 111-157.

- Wright, E. O. (2014). "Neo Marksist Sınıf Analizinin Esasları". Sınıf Analizine Yaklaşımlar içinde. Ed: Erik Olin Wright. Çeviri Editörü: Vefa Saygın Öğütle. Ankara: Nota Bene. 15-49.
- Wright, E. O. (2017). "Sınıf Yapısı Kavramını Bir Kez Daha Yeniden Düşünmek". Sınıflar Üzerine Tartışmalar. Ed: Erik Olin Wright. Çev: Barış Yıldırım. Sınıflar Üzerine Tartışmalar. Ankara: Nota Bene. 325-418.
- Yazıcı, E. S. (2008). "Türk Sinemasında 1983-1991 Yıllarında Çekilen Filmlerde yeni Orta Sınıf Habitusu". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## Notlar

<sup>i</sup> Yukarıda yer alan filmler, Google arama motoru üzerinden gerçekleştirilen "Gezi Eylemleri Dönemine İlişkin Filmler" anahtar kelimesi üzerinden gerçekleştirilen araştırmaya dayanmaktadır. Genel bir düşünce oluşturulması adına yukarıda yer almıştır. <http://www.google.com.tr> (2018). "Gezi Eylemleri Dönemine İlişkin Filmler: Anahtar Kelimeleri Üzerinden Gerçekleştirilen Araştırma". Erişim Tarihi: 20.12.2018.

<sup>ii</sup> Yukarıda yer alan "orta sınıfları" işaret eden Türk filmleri değerlendirmesi bu çalışmanın yazarının değil Türk Sinema Araştırmaları Vakfı tarafından 21 Ocak 2017 tarihinde düzenlenen "Sinemada Orta Sınıf Temsili ve Kültürel Sermaye Sorunsalı" başlıklı konferansın tercihini yansıtmaktadır (<http://www.tsa.org.tr>, 2017, s.1)

<sup>iii</sup> Randy Martin (2017:247) bilgi işçilerinin özellikle de profesyonel yönetici sınıfın çözümlenmesinin kişinin mesleki statüsü hiyerarşisinde nerede yer aldığına dayanan geleneksel sosyal bilimlerin sınıf kavramlarından daha farklı bir sınıfsal birleşme ve örgütsel yakınlık ilkelerinin kullanılması gerektiğini belirtir. Hugo Radice'in (2017:269) belirlediği üzere, kapitalizmin üretim ilişkileri ve üretim ilişkileri diyalektiğinin genişlemesinin, iki büyük sınıf yapısını sadece etkilemekle kalmayıp "bunlar arasında iyi tanımlamayan bir sınır bölgesini durmaksızın inşa edip durması", orta sınıf kavramının nasıl ele alınabileceğini giderek berraklıktan uzaklaştırmaktadır.

<sup>iv</sup> Douglas Kellner (2013:60-61), Bush ve Cheney döneminde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Hollywood'un bu döneme ilişkin anlatılarını "teşhise yönelik eleştiri" yöntemi ile sorgulamıştır.

<sup>v</sup> Melodram filmlerinin, Felix Ohnmacht (2013:365) ile birlikte düşünüldüğünde keskin karşıtlıkların, ahlaki kutuplaşmaların ve güçlü duyguların "hevesine" kapılan anlatılar olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bununla birlikte, Türk sinemasında melodram türünün ikili keskin karşıtlıkların filmlerin egemen söylem repertuarını etkisi altına aldığı görülür. Bununla birlikte, Pelin Agocuk'un (2015:570) Türk sinemasında melodram türü aslında ülkenin modernleşme süreci ile doğrudan ilgilidir.

<sup>vi</sup> M. Meryem Kurtulmuş, Kurtar Tanyılmaz ve İrfan Kaygısız (2014:261), Türkiye işçi sınıfının maddi varlığı ve değişen yapısını tartıştıkları makalelerinde, Türkiye'de hizmet sektörünün payının ve toplam üretim ilişkileri içerisinde bu sektörün edindiği yerin sanayiden ziyade, tarım sektörü pahasına büyüdüğünü belirtirler.

<sup>vii</sup> Bir fikir oluşturabilmesi için örneklendirildiğinde, Ay Yapım tarafından üretilen "Ufak Tefek Cinayetler" (<http://www.ayyapim.com>, 2018:1), Pastel Film tarafından üretilen "İnsanlık Suçu" (<http://www.pastelfilm.tv>, 2018:1) dizileri böylesi bir karakter inşasının oldukça yakın dönemli örneklerini oluşturmaktadır. O denli ki, Ay Yapım şirketinin Ufak Tefek Cinayetlere ilişkin bülteninde yer alan tanıtım yazısında şu ifadeler yer verilmiştir: "Dünya çapında bir iktisat profesörü, yıllar yıllar süren tecrübelerinin sonunda, insanların tam olarak dörde ayrıldığını tespit etmiş. Ona göre; en büyük kalabalığı aptallar oluşturuyor, kendine de dünyaya da hiçbir katkısı olmayanlar. Geri kalan küçük kesim, üçe ayrılıyor; kurbanlar, haydutlar ve akıllılar. Bizim hikâyemiz aptallar ve kurbanlarla ilgilenmiyor. Haydutlar ve iyiler arasındaki evrensel savaşı anlatıyor" (<http://www.ayyapim.com>, 2018:1). Bu denli keskin bir tanıtım bülteni aslında yukarıda söz konusu abartılı karakter inşasının anlamlı bir örneğini oluşturmaktadır.

<sup>viii</sup> Maddi olmayan emek teorisinin kurucuları arasında yer alan Maurizio Lazarato (2017:140-141), kapitalizmin, post kapitalizm olarak da tanındığı, bu dönemde yalnızca üretimin örgütlenişinin değil bununla birlikte hatta daha da derinden olmak üzere entelektüellerin toplum içerisindeki rol ve işlevlerinin radikal bir biçimde değiştiğini belirtir.

<sup>ix</sup> Örneğin Arif Koşar (2017:97) maddi olmayan emek teorisinin yukarıda sözü edilen değişmez söylemini, çağdaş kapitalizmin ihtiyaç duyduğu toplumsal örgütlenme biçimi üzerinden değerlendirir. Koşar, kapitalizmin çağdaş koşulları içerisinde mesleki değişimin, mühendislik, basın, yayın, medya, sigortacılık, finans gibi yeni mesleklerin istihdam pratiklerine eklenmesinin, bu işlerde çalışan emekçilerle yeni bir sınıfın ya da kategorik olarak yeni ve hegemonik bir emek biçiminin ortaya çıkmasının sıklıkla beyan edildiğini belirtir.

<sup>x</sup> Filmlerdeki replikler halen kolektif hafıza içerisindeki yerini koruduğu gibi, internet siteleri ve özellikle You Tube kanallarında erişime açık olduğu için burada replikler yer almamıştır.